



**HAL**  
open science

## Qui dirige la nuée? Sociabilité, pouvoir et hiérarchies dans un collectif de performeurs

Christophe Prieur

► **To cite this version:**

Christophe Prieur. Qui dirige la nuée? Sociabilité, pouvoir et hiérarchies dans un collectif de performeurs. Congrès de l'Association Française de Sociologie, Jul 2017, Amiens, France. halshs-01569344

**HAL Id: halshs-01569344**

**<https://shs.hal.science/halshs-01569344>**

Submitted on 26 Jul 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

# Qui dirige la nuée ?

**SOCIABILITÉ, POUVOIR ET HIÉRARCHIES  
DANS UN COLLECTIF DE PERFORMEURS**

**Christophe Prieur**

i3-SES, Telecom ParisTech, CNRS, Université Paris-Saclay  
cprieur@enst.fr

**Working Paper 16-SES-01(style WP)**  
**Mois, Année(style DateArticle)**

Pour citer cet article : Prieur, Ch. (2017) Qui dirige la nuée ? Sociabilité, pouvoir et hiérarchies dans un collectif de performeurs. i3 Working Papers Series.

## **ABSTRACT :**

Dans *La société des individus* (1987), Norbert Elias invite à observer la manière dont la société, les collectifs, les institutions, se constituent par l'action conjointe des individus qui les composent, sans jamais pour autant que les processus de cette construction, ni même bien souvent le résultat, n'aient été complètement anticipés par eux. Les individus, pour leur part, ne disposent toujours que d'une marge de manœuvre limitée, même si cette limite peut varier considérablement selon leur position dans l'espace social qu'ils contribuent à faire évoluer.

La présente communication s'appuie sur une recherche menée au sein d'une œuvre constituée d'un collectif d'une centaine de personnes, selon le mode de l'observation participante. Présentée à l'automne 2016 dans un musée très réputé, cette œuvre qui traite du lien entre l'individu et le collectif peut être envisagée comme une métaphore Eliassienne de la société. Elle donne à voir une quarantaine de personnes (qu'on appellera les participants, et dont le nombre varie selon des impératifs logistiques), formant une sorte de nuée, à l'image des oiseaux qui se déplacent de manière spectaculairement coordonnée, en s'adaptant manifestement à leur environnement (en l'occurrence une grande salle que traversent les visiteurs), mais sans qu'aucun des individus qui composent le groupe ne semble particulièrement mener l'ensemble.

Participant pendant toute la durée de l'exposition (plus de deux mois ainsi que les séances préparatoires), j'ai recueilli les impressions des autres participants, dans des entretiens informels puis au moyen d'un questionnaire auprès d'une soixantaine d'entre eux et d'entretiens semi-directifs réalisés à la fin de l'expérience.

## **KEYWORDS :**

Sociabilité ; collectifs ; normes ; art.

# L'œuvre

---

Présentée pendant dix semaines à l'automne 2016, l'œuvre traite du lien entre l'individu et le collectif. C'est en tout cas ce que m'en a dit l'assistante de production qui me l'a présentée. L'auteur, quant à lui (on l'appellera T.), est très peu prolixe sur le contenu de ses œuvres, et tente de limiter voire supprimer toute médiation, pour laisser aux visiteur/ses une grande liberté dans leur interprétation.

## « Les gens qui courent » : vue de l'extérieur

L'œuvre donne à voir une quarantaine de personnes (qu'on appellera les participant/es, et dont le nombre varie selon des impératifs logistiques), formant une sorte de nuée, à l'image des oiseaux qui se déplacent de manière spectaculairement coordonnée, en s'adaptant manifestement à leur environnement (en l'occurrence une grande salle que traversent les visiteur/ses), mais sans qu'aucun des individus qui composent le groupe ne semble particulièrement mener l'ensemble.

Les mouvements de ce groupe sont soumis à de grandes variations : parfois les participant/es sont totalement immobiles, éparpillé/es dans toute la salle, certain/es assis/es, certain/es debout ; parfois, toujours immobiles, ils/elles chantent, des paroles saccadées empruntées à quelque philosophe du vingtième siècle ; parfois ils/elles forment une petite foule dense qui marche d'un pas d'une lenteur extrême, en suivant une trajectoire qui leur semble tout à fait déterminée ; parfois ils/elles courent à toute vitesse dans la même direction ; parfois ils/elles s'agitent en tous sens, se jetant des regards frénétiques, qu'on pourrait dire inquiets (« ils ont peur ! », a dit un jour un enfant en les observant) ; parfois ils/elles se précipitent pour se placer chacun/e tout près d'un/e visiteur/se et y rester immobiles, debout, assis, couchés ; parfois ils/elles les contournent d'un pas décidé en les regardant dans les yeux avec insistance. Durant toutes ces phases, dont chacune peut durer longtemps, plusieurs dizaines de minutes pour certaines, les visiteur/ses ont la possibilité de déambuler parmi les participant/es, ou de les observer, immobiles, debout, assis par terre ou sur les marches du grand escalier au centre de la salle, au point qu'il peut être parfois difficile de distinguer visiteur/ses et participant/es.

Par moments, un/e participant/e quitte le groupe et vient s'adresser à un visiteur/se. Sans introduction ou formule de politesse, il/elle se lance dans un récit qui semble personnel, parfois très intime : souvenir d'enfance, doute existentiel, petite joie du quotidien. S'ensuit, ou non, une conversation, puis aussi abruptement qu'il/elle était venu/e, le/la participant/e interrompt l'échange et retourne rejoindre le groupe.

Voici décrite, pour l'essentiel, l'œuvre vue de l'extérieur au groupe. Pour ce qui est de son interprétation, je me bornerai à en restituer selon mes termes la présentation qui m'en avait été faite initialement. La contemplation du groupe possède un intérêt en soi, esthétique, voire méditatif, comme n'importe quelle œuvre plastique. Mais la clef réside dans l'interaction privilégiée qui peut avoir lieu entre un/e participant/e et un/e visiteur/se, car elle change soudain la perspective de ce/tte dernier/e sur le groupe : il ne s'agit plus d'individus indifférenciés puisqu'une personne en son sein s'est livrée au/à la visiteur/se, qui de ce fait

pourra porter son attention sur les relations que cette personne particulière entretient avec les autres membres du groupe dans leurs déplacements coordonnés.

### « L'œuvre, c'est vous » : les principes

La scénographie est construite sur une succession d'une dizaine de « jeux », combinés dans quatre « séquences », qui exécutées successivement peuvent durer environ trois heures. Bien que très élaborées, ces règles formelles sont loin de constituer une chorégraphie rigoureuse dictant les moindres gestes des participant/es. De nombreuses situations ambiguës sont laissées à l'appréciation de ces dernier/es, dont la marge de manœuvre est cadrée par des règles nettement plus informelles qui font appel à leur compréhension des principes qui sous-tendent l'œuvre. Sans être jamais énoncés de manière aussi précise que les règles formelles, ces principes suivent la ligne formulée initialement, à savoir le lien entre l'individu et le collectif.

Cette dualité collectif / individu amène deux prescriptions parfois contradictoires : la cohésion de l'ensemble, et la valorisation de l'initiative personnelle. La première se traduit notamment par une personnification du groupe. « Le groupe sait », dira à plusieurs reprises J., l'assistante de production pendant les répétitions lorsqu'un/e participant/e lui demandera à quel moment se fera telle ou telle transition. Cette phrase ou des variantes seront reprises ensuite par de nombreux participant/es pendant le déroulement de l'œuvre.

Le groupe forme donc en quelque sorte un être collectif, mais dans le même temps, il faut à tout prix éviter qu'il ne se comporte comme une juxtaposition d'exécutant/es tou/tes identiques. De nombreuses instructions, tant dans la préparation que tout au long du déroulement de l'œuvre, ont eu pour objectif d'introduire de la diversité dans les comportements. Le groupe doit être le résultat des initiatives individuelles compte tenu du cadre normatif que constituent les règles, formelles et informelles.

À une question que des participant/es lui posent dans les dernières semaines de l'œuvre, l'artiste répondra en substance « vous connaissez mieux l'œuvre que moi maintenant, elle est à vous, c'est vous qui l'avez fait exister et transformée ».

### « T'as des créneaux la semaine prochaine ? » : la logistique

Le recrutement des cent dix-huit participant/es s'est fait au cours des mois qui ont précédé l'œuvre, parmi des personnes ayant déjà travaillé pour l'auteur, par bouche à oreille, ou encore par le biais d'annonces passées par les personnes en charge de la production au sein du musée. L'auteur tenait à ce que le collectif soit le plus varié possible, notamment qu'il déborde largement le milieu de l'art. L'œuvre étant présentée dans une très grande exposition proposant d'autres œuvres du même artiste, pour permettre aux trois encadrant/es de partager leur temps sur l'ensemble de l'exposition, le choix a été fait d'engager un groupe d'une vingtaine de participant/es d'une édition précédente de l'œuvre, ayant eu lieu à Londres quelques années auparavant, pour aider les autres participant/es à en assimiler les règles. Venant majoritairement de Londres, ces participant/es (très souvent désigné/es collectivement sous l'appellation des « Londoniens », que je reprendrai dans le reste de mon exposé) étaient logé/es aux frais du musée, par binômes.

Des séances de répétition ont été organisées au cours de l'été, réunissant chacune entre trente et cinquante personnes, auxquelles ont été présentés progressivement (mais à un rythme soutenu), et mis en pratique, les règles formelles et les principes régissant l'œuvre

La coordination de l'ensemble était assurée par trois assistant/es de production que je désigne sous le terme d'encadrant/es, voire encadrantes puisque deux étaient des femmes et que le troisième, ami de l'auteur, n'était présent principalement (auprès des participant/es en tout cas) que lors des répétitions, puis de plus en plus occasionnellement pendant le déroulement de l'œuvre. L'auteur lui-même faisait quelques visites très occasionnelles, aussi bien pendant les répétitions pour apporter des explications sur les principes de l'œuvre, que par la suite pour infléchir tel ou tel aspect de la réalisation.

Une fois l'œuvre commencée, les représentations duraient huit heures sans interruption, de midi à vingt heures, six jours sur sept. Les participant/es assuraient donc un roulement pour maintenir, dans la salle d'exposition, un groupe conséquent. Ainsi, à chaque heure, quelques un/es venaient rejoindre le groupe déjà en place, tandis que quelques autres le quittaient. Deux types de créneaux horaires étaient possibles pour les participant/es : quatre heures d'affilée, ou deux fois trois heures, avec une pause d'une heure au milieu. Les Londoniens, seuls à être embauchés sous contrat à temps plein, étaient présents tous les jours de l'exposition, sur des créneaux de deux fois trois heures. La répartition des créneaux se faisait à la discrétion des deux encadrantes, qui envoyaient par mail les plannings individuels toutes les deux ou trois semaines.

À l'exception de la pause d'une heure au milieu des créneaux de deux fois trois heures, la participation était supposée sans interruption pendant les créneaux. Une discrète et courte pause cigarette ou toilettes était possible, mais les trois ou quatre heures se faisaient devant les visiteurs, sans parler (sauf avec eux), à l'exception d'un court passage de tout le groupe par la loge, à la fin d'une séquence. Bref instant de coordination possible, mises au point avec les encadrantes, échanges entre participant/es, qui toutefois ne devait pas durer plus de quelques minutes.

## L'enquête

---

J'ai participé à l'œuvre dès le début au même titre que les autres. Je ne connaissais initialement aucun des autres participants. J'ai participé à quatre séances de répétitions, puis à trois séances de quatre heures par semaine, avec quelques séances de deux fois trois heures.

Le projet de mettre en place un dispositif d'enquête ne m'est apparu qu'une fois commencée l'exposition, dans les deux premières semaines (donc après les répétitions), et je n'en ai stabilisé le principe que dans les dernières semaines. J'ai commencé par tenir un journal consignait diverses observations, en général le soir de chaque séance, ainsi que les prénoms de mes interlocuteurs (pour en faciliter la mémorisation). J'échangeais avec divers participants à seule fin de socialisation, et beaucoup, dans les premières semaines, pour discuter les modalités pratiques de l'œuvre, l'interprétation de telle ou telle règle ou principe. Dans ces premières semaines, ma qualité de sociologue était connue de certains,

au détour de conversations, et je n'ai parlé de la possibilité de réaliser une enquête que lorsque le sujet était abordé explicitement.

À mesure que le collectif évoluait et que mes observations s'affinaient, j'ai élaboré l'idée d'un questionnaire à proposer à tous les participants, et d'entretiens plus approfondis pour les compléter. J'ai finalisé et diffusé le questionnaire un peu plus de deux semaines avant la fin de l'œuvre et réalisé, pendant ces deux semaines ainsi que le mois qui a suivi, des entretiens auprès des personnes qui le souhaitaient, en face à face lorsque c'était possible, mais également par courrier électronique. Certains entretiens ont pu être enregistrés, mais pour beaucoup, les conditions ne le permettaient pas (cafétéria bondée, soirée avec ambiance musicale très présente, etc.)

Parmi les cent dix-huit participants, dont la liste exhaustive m'avait été fournie par l'administration du musée, soixante personnes ont répondu au questionnaire, soit la moitié, parmi lesquelles la moitié des Londoniens, et la répartition des tranches d'âges s'étend de manière homogène de plus de vingt à plus de soixante ans. Le questionnaire traite du rapport de l'enquêté/e aux règles de l'œuvre : compréhension, intérêt, préférences, réticences ; ainsi que de ses interactions ou relations avec les autres participant/es : relations préalables, interactions pendant l'œuvre, choix lors des jeux, communication et rencontres hors de l'œuvre. Les questions se divisent en quatre parties chronologiques : avant, répétitions, deux premières semaines, puis l'œuvre en rythme de croisière.

La plupart des questions étaient ouvertes, et ont suscité des réponses très détaillées. Les participant/es étant en grande majorité très investis émotionnellement dans l'œuvre, le besoin d'en parler était très fort, j'avais déjà pu le constater dans mes échanges au jour le jour.

## Les processus de construction de la cohésion

---

Je vais maintenant aborder la partie principale de ma communication, qui consiste à analyser la manière dont s'est établie la cohésion entre les participant/es, indispensable au bon déroulement de l'œuvre, dans un contexte où, je le rappelle, les règles laissaient une assez large marge d'interprétation, où les échanges verbaux en situation étaient très limités, et où les interactions possibles avec les deux principales coordinatrices étaient souvent très succinctes voire inexistantes.

Dans un premier temps, assez naturellement les règles de l'œuvre, formelles et informelles, ont constitué le premier sujet de discussion commun, et le théâtre de multiples ajustements interindividuels. Par ailleurs, le développement des sociabilités au sein du collectif, y compris en dehors de l'espace et du temps de l'œuvre, a fortement contribué à canaliser interactions et comportements au sein de l'œuvre.

## « T. ne veut pas » : ajustements sur les règles

Après des séances de répétitions très interactives, où les encadrant/es étaient totalement disponibles pour répondre aux nombreuses questions, sur des règles loin d'être intégralement assimilées par les participant/es, le contraste a été très fort au démarrage de l'œuvre proprement dite, puisque soudain, chacun/e se trouvait livré/e à lui/elle-même et à sa propre interprétation. En situation, de nombreux échanges semi-clandestins avaient lieu, chaque participant/e un peu hésitant/e ou même perdu/e, interrogeant du regard, d'un geste ou d'un murmure les autres l'entourant, ou à l'inverse d'autres suggérant d'un signe une direction, un mouvement. Ajoutant à la difficulté intrinsèque des règles, au cours des deux premières semaines, de nombreux ajustements étaient apportés au fil de chaque journée par les encadrant/es, voire très occasionnellement par l'auteur, pour adapter l'œuvre à un espace dont la configuration était très différente de celles des précédents lieux qui l'avaient accueillie. Ainsi, les questions devaient surtout porter sur ces ajustements, les règles formelles étant considérées comme acquises « par le groupe » et pouvant donc faire l'objet d'explications en son sein.

Ce mode de fonctionnement, tout à fait en accord avec les principes de l'œuvre décrits précédemment, eut naturellement pour effet de multiplier les interactions au sein du collectif, avec ceci de particulier que ces interactions s'établissaient sur un régime potentiellement très asymétrique puisque basé sur le conseil, l'échange de connaissances inégalement partagées. En particulier, les Londoniens constituaient une référence, présentée comme telle par les encadrant/es. Pour tenter une formalisation indicative de la situation, on peut ainsi se représenter de manière très grossière une échelle de compréhension des règles sur laquelle situer chaque participant/e : les Londoniens en haut de l'échelle, et en bas les personnes ayant suivi très peu de séances de répétitions. On imagine aisément les rapports de hiérarchie qui peuvent découler d'une telle échelle.

Bien entendu, plusieurs éléments viennent complexifier et rendre inopérante cette vision d'une échelle stricte de connaissance et de compréhension de l'œuvre : tout d'abord la part largement subjective des règles avait pour effet de faire intervenir la confiance en soi comme un facteur déterminant d'auto-positionnement sur cette échelle fictive, avec des conséquences directes sur le positionnement par rapport aux autres dans les interactions. Par ailleurs, cette subjectivité entraînait également un possible (en fait, fréquent) désaccord entre les niveaux de compréhension des uns et des autres, désaccord accentué par le manque structurel de situations d'échange ouvert et collectif qui pourraient aider l'établissement d'un consensus.

J'ai pu aussi bien dans mes observations que dans les entretiens, recenser de nombreuses situations de friction rarement résolues, où l'enjeu était de délimiter les contours des interprétations admissibles ou non des règles formelles et informelles. Conséquence vraisemblable des possibilités limitées d'argumentation, le recours à l'argument d'autorité ultime n'était pas rare : « T. ne veut pas », suggérant que derrière l'échelle de la compréhension des règles figurait en réalité celle de la légitimité, en haut de laquelle se trouvait l'artiste lui-même, suivi de ses assistant/es de production (avec même une hiérarchie implicite relativement claire entre les trois). Certain/es participant/es étaient d'ailleurs attaché/es à ce que des « leaders » soient toujours présent/es (« quand y'a pas de leader, on



comprend rien, ça marche pas »). L'identité des leaders en question n'étant pas nécessairement claire : pour certain/es c'étaient les encadrantes, mais beaucoup y incluaient aussi les Londoniens, ou plutôt certain/es d'entre elles/eux.

Pourtant, lorsqu'on interroge les personnes individuellement, la question d'une échelle de légitimité fait débat : si l'on suit les principes énoncés dans la présentation de l'œuvre, chaque participant est porteur de sa part de légitimité sur les directions prises par le groupe, directions prises dans les deux sens du terme, jusqu'à même interroger la pertinence de l'avis de l'artiste sur des situations spécifiques une fois l'œuvre entamée (puisque « l'œuvre, c'est vous »). Ainsi, plusieurs participant/es parmi les Londoniens m'ont fait part d'un certain embarras de leur position de référent/es, qu'ils/elles estimaient en contradiction avec l'esprit de l'œuvre, quand du côté de certain/es des « Français », le statut particulier des Londoniens pouvait parfois susciter des agacements.

Interrogées dans la dernière semaine de l'œuvre, les deux encadrantes m'ont confié avoir conscience des perturbations qu'a entraîné le choix heuristique de faire appel au groupe des Londoniens pour amorcer le collectif, les tensions qui en ont résulté et la difficulté pour elles comme pour le groupe, d'émousser la forte asymétrie entre les participant/es, contraire aux principes de l'œuvre, difficulté qui a du reste également entraîné ou tout au moins accentué des tensions entre elles et certain/es participant/es.

### « J'aurais aimé venir plus souvent aux soirées » : La sociabilité

Bien entendu, au-delà des interactions sur les règles de l'œuvre, de nombreuses affinités se sont forgées, greffées ou non sur des liens préalables. Sur ce dernier point encore, le groupe des Londoniens a constitué une des bases sur lesquelles se sont construites les relations, même si peut-être de manière objectivement moins radicale, puisque de nombreux petits groupes d'interconnaissances préexistaient entre les « nouveaux », ne serait-ce que du fait du recrutement par bouche à oreille. Il est toutefois intéressant de noter que le groupe des Londoniens, si central dans les discours, n'était pas si homogène qu'il y paraît : seul/es quelques un/es se voyaient régulièrement avant de se retrouver à l'automne à Paris. En revanche, ces retrouvailles ont amené certain/es à nouer des relations beaucoup plus fortes que précédemment, notamment celles et ceux qui se trouvaient logés ensemble.

Plus largement, sur l'ensemble du collectif, au fil des premières semaines se sont formés des liens électifs, s'ajoutant en partie aux relations préexistantes (étudier cette question au moyen d'une analyse de réseau pourrait faire l'objet d'un travail ultérieur, puisque les données collectées par le questionnaire s'y prêtent). Ces liens électifs étaient toutefois fortement contraints par les hasards des répartitions de créneaux horaires. Pour un grand nombre de personnes, qui pour des raisons d'organisation ou de tempérament, ne venaient que le temps prévu pour leur participation à l'œuvre et parlaient peu pendant les courts moments dans la loge, l'établissement de liens s'est fait très lentement : une adresse mail ou un numéro de téléphone échangé, pas nécessairement utilisé ; une conversation dans le métro de retour, avec une personne avec qui on ne sera à nouveau synchronisé sur une fin de créneau que deux semaines plus tard, etc. Pour autant, aussi laborieux qu'ait été l'établissement de ces relations, sur la durée de l'œuvre, un tissu d'affinités s'est créé, des

petits groupes, parfois juste des binômes, qui avaient pour carburant le partage d'une expérience émotionnellement forte, et des questionnements sans fin, pratiques mais également sur la constitution du collectif même.

Par contraste, dans un temps beaucoup plus court, au cours des trois premières semaines, un noyau de sociabilité festive nocturne s'est formé, autour d'une partie des Londoniens et de Français beaucoup plus disponibles. Support de cette sociabilité dans les premières semaines, un groupe Facebook privé (accessible et visible uniquement sur invitation) a été mis en place par une Londonienne lors de la première semaine de l'œuvre. Il a par la suite (très) progressivement réuni la quasi-totalité des participant/es disposant d'un compte Facebook (certains/es participant/es qui n'utilisaient pas la plateforme y ont même créé un compte pour l'occasion), finissant par constituer ainsi un lieu de coordination du collectif. Toutefois, ce n'est qu'après plusieurs semaines de cooptations tardives qu'il a atteint ce statut. Deux raisons à la grande lenteur du processus : une ambiguïté, dans les premiers temps, sur les intentions des initiateur/ices de ce groupe (avait-il vocation à être ouvert à tout/es les participant/es ou bien était-ce un groupe de happy few ? Ce n'est que deux semaines après sa création, soit trois après le début de l'exposition, qu'une Londonienne y a publié un message invitant à passer le mot à l'ensemble des participant/es) ; mais surtout, ici encore, le principal frein est la difficulté à communiquer. Lorsqu'on en est encore à se demander quel est le prénom d'une personne que l'on côtoie plusieurs heures depuis plusieurs semaines sans pouvoir parler, lorsqu'une occasion se présente, la première question qui vient n'est pas nécessairement « Tu es sur Facebook ? Tu sais qu'il y a un groupe ? »

Étaient publiées, sur ce support, des informations sur des expositions, des soirées, des lieux de sorties, nocturnes notamment, ainsi que des photos de moments passés ensemble en dehors du Palais. S'est diffusée ainsi l'idée d'une sociabilité extérieure, qui venait renforcer la vision d'un noyau central autour duquel se construisait le collectif des participant/es à l'œuvre, noyau constitué non plus seulement des Londoniens, mais aussi des autres participant/es à ces sorties hors du temps et du lieu de l'œuvre. Le sentiment de ne pas suffisamment profiter de ces occasions de sorties était très présent chez un grand nombre de participant/es, il ressortait beaucoup des conversations, entretiens et questionnaires. Pas uniquement pour les sorties elles-mêmes, mais pour le rôle qu'elles jouaient dans la construction du collectif. Beaucoup de personnes passaient ainsi d'un statut de participant/es à celui de spectateur/ices d'une sociabilité dont ils/elles avaient l'impression de s'exclure elles-mêmes par leur manque de disponibilité. Certains/es, parfois fatalistes, parfois aussi cyniques, suggéraient qu'en dehors des Londoniens, les membres du noyau festif étaient surtout des jeunes, étudiants ou artistes, et qu'il n'aurait pas suffi de sortir avec eux/elles dans un bar pour faire vraiment partie de leur groupe. Impression difficile à vérifier puisque le manque de disponibilité se trouve être très corrélé à l'âge. Quoi qu'il en soit, cette distinction fut encore accentuée et objectivée par la mise en place, dans les dernières semaines, d'un groupe de discussion sur Whatsapp, à nouveau de manière très peu publicisée, ce semi-secret pouvant dans certains cas faire l'objet de petits règlements de compte. Les informations sur les sorties, avant et après (invitations avant, photos après) se sont alors raréfiées sur Facebook pour se déplacer sur ce nouveau support.

Dans le déroulement de l'œuvre, cette sociabilité extérieure a eu un impact direct, autant pour le noyau festif que pour les petits groupes épars, puisque dans plusieurs jeux, les associations se faisaient par affinités électives. Sans que cela soit particulièrement explicité, des membres du noyau de sociabilité festive ont été pris comme points de repère dans les transitions. Un chant par exemple, dont le premier mot pouvait venir de n'importe qui, était systématiquement initié par l'un d'eux lorsqu'il était présent (qui se trouve être celui dont le plus de répondants ont reconnu le prénom dans le questionnaire). Plusieurs participant/es regretteront cette cristallisation des déplacements et des enchaînements, y compris parmi les Londoniens, dont certain/es ont le souvenir, dans l'édition précédente, d'une plus grande fluidité, d'une instabilité bienvenue (souvenir qui restera subjectif bien entendu).

Toujours est-il qu'il est probablement inévitable que quelle que soit la manière dont peuvent se former les affinités, dans les jeux où une personne peut lancer un mouvement qui sera suivi par l'ensemble, tous ne sont pas égaux : certain/es seront suivi/es, d'autres non, que ce soit parce qu'il/elles sont moins au centre de l'attention ou parce qu'elles/eux-mêmes agissent avec moins d'assurance du fait de cette position moins centrale au sein du collectif.

## La société des individus

---

Dans cette œuvre qui évoque la manière dont un ensemble d'individus fait société, les règles régissant les actions du collectif sont un mélange de jeux chorégraphiés et de principes normatifs, impliquant les relations des individus entre eux autant qu'avec le groupe, comme chez Elias, les interdépendances entre les mailles d'un filet conditionnent le mouvement général de celui-ci. Derrière un principe d'égalité de tous devant ces règles et d'une légitimité partagée, les conditions de leur exécution ont entraîné dès les premiers jours de l'œuvre des tensions pour l'établissement de hiérarchies, s'appuyant d'abord sur la compréhension des règles perçues ou supposées des uns et des autres, puis le déploiement d'une sociabilité en dehors du temps et du lieu de l'œuvre, et sur laquelle se sont construites les affinités qui ont contribué fortement à canaliser les interactions au sein de l'œuvre. La sociabilité a ainsi été une compétence essentielle pour s'assurer une place dans les hiérarchies qui se sont instaurées en l'espace de quelques semaines.

Si l'on pense maintenant au travail au sein de cette œuvre en le replaçant dans le contexte des carrières des artistes qui constituent une grande partie des participant/es, on prêterait attention à l'importance cruciale que revêtent ces hiérarchies, et cette sociabilité. En effet, soumise à une précarité structurelle, la carrière des artistes se construit par une succession de projets de ce type, où l'établissement et l'entretien de relations est une nécessité (Menger, 2009 ; Boltanski & Chiapello, 1999). Cet impératif peut contribuer à expliquer la dureté de certains mécanismes d'exclusion, qui se manifestent malgré une expérience dans laquelle l'engagement affectif est important et exprimé en des termes souvent très positifs.

Il serait du reste intéressant d'élargir la focale au contexte de travail au sein de cette œuvre. En effet, beaucoup de participant/es professionnel/les de l'art ont exprimé de fortes réserves sur les conditions matérielles et administratives sous lesquelles nous travaillions, et l'enquête que j'ai déployée permet de montrer à quel point les temps prévus et payés pour la participation à l'œuvre sont insuffisants pour sa réalisation optimale, a fortiori pour des

artistes dont la participation constitue un jalon important dans la carrière. L'auteur peut promouvoir la liberté, la légitimité et l'initiative de chacun/e des participant/es dans l'exécution de son œuvre, il demeure celui qui négocie la manière dont ils/elles seront employés dans cette tâche. Qui plus est, la relation particulière des participant/es à l'œuvre et son auteur, faite d'un attachement affectif qui est allé croissant, rend délicate la formulation de mécontentements, voire de revendications sur les conditions de travail, situation qui peut être rapprochée du travail salarié en milieu associatif par exemple (Simonet, 2015).

## Bibliographie

---

Norbert Elias (1987), *La société des individus*.

Luc Boltanski & Ève Chiapello (1999), *Le nouvel esprit du capitalisme*.

Pierre-Michel Menger (2009), *Le travail créateur : S'accomplir dans l'incertain*.

Maud Simonet (2015), « [Postface] La passion au travail, une ambiguïté à ne pas dépasser », in Marc Loriol & Nathalie Leroux (dir.), *Le travail passionné: l'engagement artistique, sportif ou politique*.